GUY GAUTHIER

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido



Signo e Imagen

CÁTEDRA

diosestinta.blogspot.com

Por todas estas razones, la imagen no ha suscitado, desde el enorme trabajo teórico del Renacimiento, una ciencia que le sea propia. Se sigue por costumbre refiriendo a ese periodo glorioso, y para todo lo demás chapuza, remiendo, valiéndose del psicoanálisis, de la psicología, de la lingüística, de la informática.

Este libro no pretende ni fundar esta ciencia ausente ni predecirla. Propone un recorrido que tome en cuenta a la vez el contexto cultural (preeminencia de una ideología de la percepción) y el doble registro de significación que imponen inextricablemente objetos y formas. Cada uno de estos capítulos no es sólo una «lección» (se perdonará este homenaje a Jakobson ya que, al pasar de seis a veinte, el conjunto se devalúa por la inflación), sino, en el fondo, recoger nociones dispersas: estas «lecciones» se organizan según un eje y se encadenan mediante un orden bastante rígido, por entero subordinado al hecho de que se trata, sin lugar a dudas, de imagen y de sentido y no de estética, área cercana pero distinta, que ponemos a veces a contribución. Resumiendo, este libro, como cualquier libro de pedagogía, propone un itinerario. Éste comprende veinte estaciones y en cada una de ellas se ofrecen bien visibles otras pistas, a menudo tentadoras y prometedoras. Buena suerte a aquellos que las sigan, pero si no lo hacen así, tendrán la impresión de que el paisaje se nubla. Este itinerario es, pues, opresor pero quien lo haya recorrido hasta el final tendrá sin duda ganas de volverlo a trabajar si se convierte en guía a su vez.

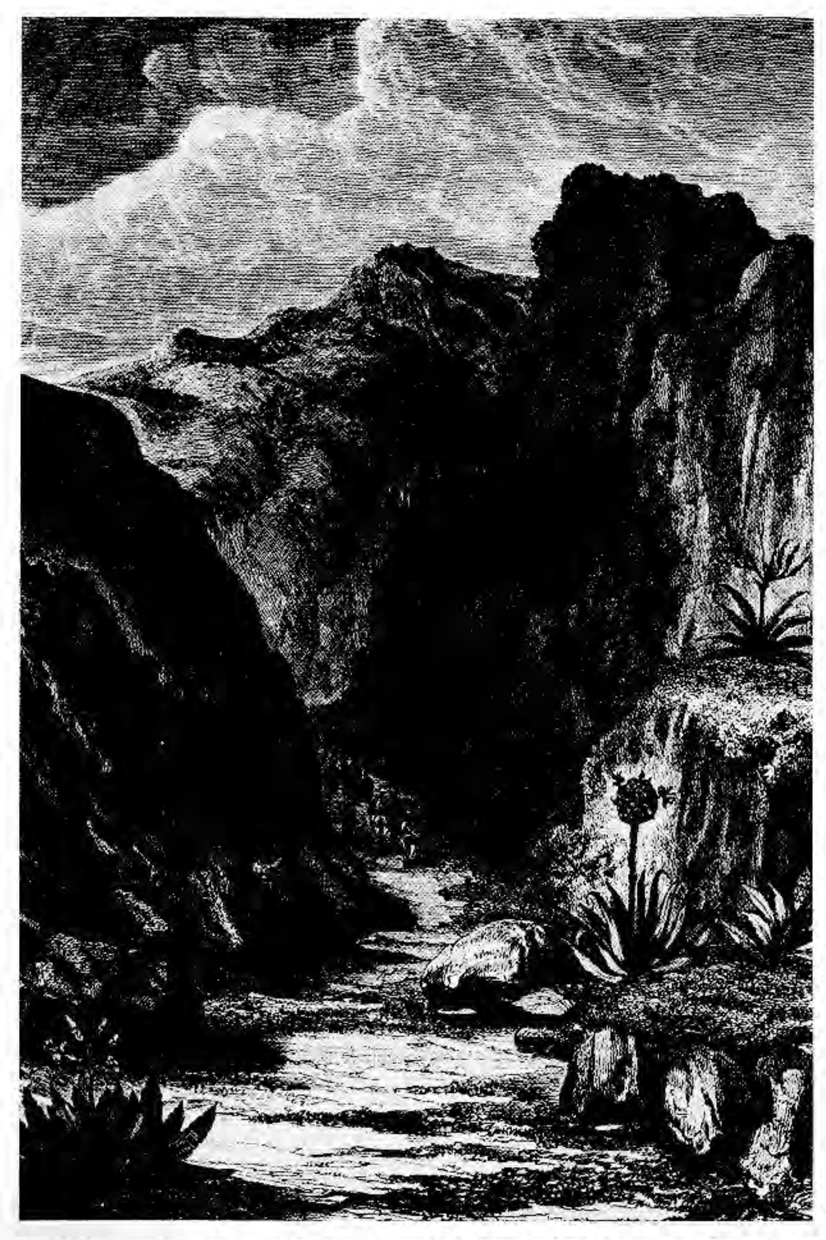
Una palabra más para terminar este preámbulo: los ejemplos propuestos no hacen diferencias entre el dibujo de prensa, el grabado y la fotografía (en cuanto a la pintura, se trata de otra cosa ya que sólo sirve de referencia). Esto, evidentemente, se debe al hecho de que sólo ha merecido nuestra atención aquello que los acerca debido al parentesco de los soportes y de los públicos cuando de difusión masiva se trata. Podríamos también dedicar nuestra atención únicamente a su especificidad y seguir en este caso varios estudios particulares. Éste sería otro proyecto.

I

La presentación o la obsesión de lo real

Espacio

diosestinta.blogspot.com



1. Encuadre vertical. Un fragmento de la «quebrada de Cuzco», *Tour du Monde*, primer semestre, 1863

CAPÍTULO PRIMERO

La imagen, ¿una ventana abierta sobre el mundo?

Elegir es eliminar.—El campo y el fuera de campo.—El campo y el cuadro.—El fuera de campo y el fuera de cuadro.—La imagen rectangular no es universal.—De la arquitectura a la imagen.—La imagen occidental quiere significar lo que el ojo ve desde un único punto de vista.—Como la arquitectura, la tecnología condiciona la imagen y la obliga al rectángulo.—Desviaciones con respecto a la norma.—Caso de la ilustración de libros: rectángulo horizontal o vertical.—El libro y el comic, ocasiones de ruptura.

EL CAMPO Y EL CUADRO

Antes de analizar lo que hay en la imagen, los elementos que la componen y las relaciones que la organizan, olvidamos demasiado a menudo que una imagen, para ser lo que es, ha tenido que elegir en lo vivo, es decir eliminar. Elegir, para una imagen figurativa, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe quedarse escondido.

El fotógrafo más aficionado sabe bien qué problemas le plantea la toma de vista: no sólo debe velar por hacer visible y legible lo que constituye su sujeto, sino, además, debe evitar introducir en su fotografía elementos que pertubarían el equilibrio o que le nublarían el sentido. Fotografiar un paisaje, gesto muy extendido a la hora de hacer turismo de masas, es entregarse maquinalmente a toda una serie de operaciones que se olvidan des-

diosestinta.blogspot.com

pués, salvo si hay error de maniobra. En este último caso, el entorno del fotógrafo no dejará de hacerle observar que debería haber evitado un poste telegráfico considerado inestético, o incluso arreglárselas para no fotografiar su sombra. Observaremos que las normas exigidas son tanto más estrictas cuanto el público es poco experto y que entonces cuesta hacer pasar por intencional lo que se reprueba según el código que funciona implícitamente en el grupo.

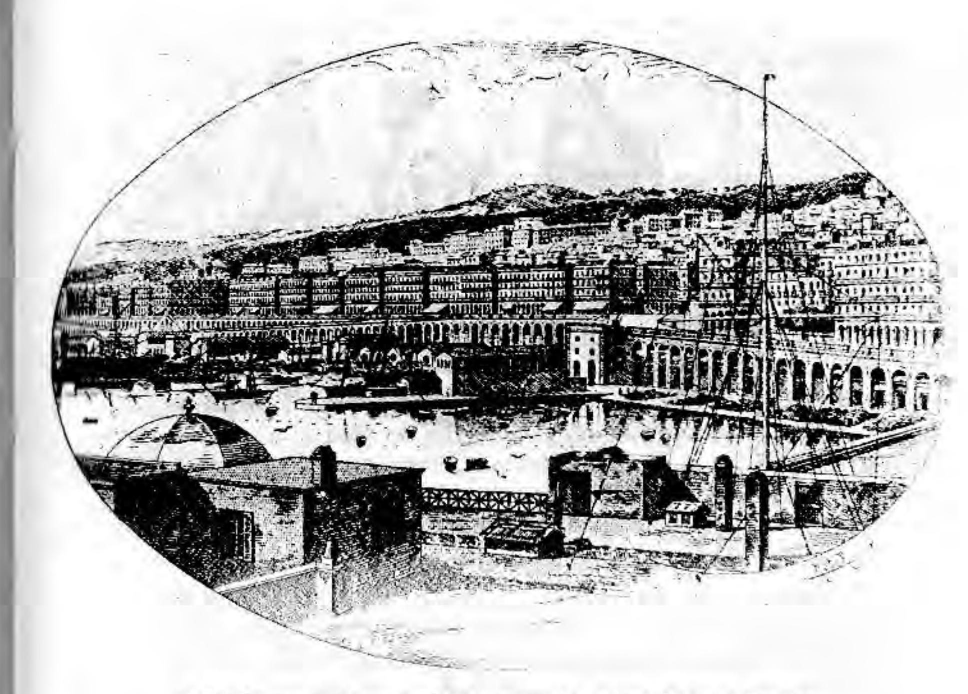
La imagen figurativa debe pues «hacer entrar» en los límites que le son asignados (y sobre los cuales tendremos que volver) una porción de espacio real y eliminar de un modo u otro los elementos considerados pertubadores. De un modo u otro: existe, en efecto, en fotografía una solución que consiste en rechazar aquellos elementos fuera del espacio fotografiado, existen otras que consisten en enmascararlos sencillamente aprovechando un efecto de profundidad. Más feliz que el fotógrafo, el dibujante se conformará con ignorarlos. Sin embargo, el principio es el mismo: seleccionar.

En el caso del fotógrafo —pero esta noción puede ayudarnos más o menos aproximadamente para otras imágenes— se llama *campo* a aquella porción de espacio que va a ser representada, y *fuera de campo* todo el espacio alrededor.

Este reparto es menos sencillo de lo que aparenta pues, al igual que los elementos del campo serán visibles en función, por ejemplo, de la organización en profundidad del espacio de referencia, ciertos elementos del fuera de campo, invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo, deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen. Esta relación campo/fuera de campo ordena en parte el funcionamiento de la imagen, hasta el punto de que se podría considerar un sistema de clasificación basado sobre sus diferentes modalidades. A menudo, mediante el fuera de campo la imagen suscita el deseo, que va a tomar en lo que a narración se refiere, una importancia considerable[1].

El campo es, en su origen, un espacio en profundidad. Puede ser limitado para las dos dimensiones de la geometría plana; para la tercera, el alcance de la mirada (más o menos asociada a la del objetivo fotográfico) es el que la limita de modo natural, asocia-

[1] Alain Bergala, «Initiation a la sémiologie», *Les cahiers de l'audiovisuel*, París.



2. La forma oval, un medallón recuerdo. Argel. Manual Escolar.

do con más frecuencia a la configuración del terreno. La imagen a su vez sólo restituye la profundidad mediante artificios, ya que está condenada a jugar únicamente sobre la superficie.

Esta superficie precisamente está delimitada por un contorno de forma variable que la aísla de la superficie circundante. Se trata de un nuevo espacio necesariamente plano (no consideramos aquí ni la escultura, que sin embargo pertenece al mundo de la imagen, ni la imagen en relieve, todavía excepcional), que sólo representa al primero por convención, al que llamaremos *cuadro* a pesar de la imprecisión del término. En la fotografía, el caso más sencillo, hay una homología entre campo y cuadro; el campo de la foto es el que se inscribe en el cuadro del visor, que se convertirá además en el cuadro de la foto. Esta confusión, sin consecuencias a este nivel, entre cuadro y campo, no debe conducirnos a confundir el fuera de cuadro y el fuera de campo. Precisémoslo pues, aunque parezca evidente (ya que la experiencia es a menudo testigo de una lamentable falta de rigor en el uso

diosestinta.blogspot.com



3. Cuadro en arabesco para una imagen idílica. *La lección de moral.* Manual Escolar.

de los términos)[2]: el fuera de campo es la parte del soporte que se extiende más allá de los límites de la imagen (por ejemplo la página impresa alrededor de la fotografía de prensa); el fuera de campo es el espacio no representado. Anticipándonos a lo que vendrá en este libro, el campo está del lado del *referente*, el cuadro del lado del *significante*. El cuadro se esfuerza en tener por *significante* el campo; el fuera de cuadro no pretende significar el fuera de campo. Sin embargo, se comprende mejor lo que es una imagen comparando el fuera de cuadro y el fuera de campo esforzándose en asimilar el cuadro y el campo.

EL RECTÁNGULO, HECHO CULTURAL

Al inscribirse en un rectángulo, la imagen fotográfica ha reforzado esa idea según la cual el cuadro rectangular cae de su peso que estaría en la «naturaleza» de la imagen, excepto algunas excepciones perfectamente repertoriadas.

[2] La polisemia de los términos, frecuente en francés (¡consúltese en un diccionario «campo y «cuadro»!) hace que estas palabras puedan ser utilizadas con otras acepciones. Lo importante es explicar las nociones, aunque se las encuentre en otras palabras. Si no, hay que recurrir al inglés, al latín, a los neologismos, en resumen a la jerga.

La fotografía, sin embargo, no es responsable; no ha hecho más que seguirle los pasos a la pintura occidental que poco a poco, sobre todo desde el siglo XIV, ha privilegiado la pintura de caballete, el cuadro de forma rectangular.

¿Por qué esta forma? Aunque hoy nos parezca la única posible, su aparición es tardía en la historia de las imágenes y la mayoría de las civilizaciones, asiáticas o amerindias sobre todo, no la han utilizado prácticamente, o si la han utilizado, con proporciones totalmente diferentes. Nuestros libros de arte tienen tendencia a enmascarar esta particularidad reproduciendo uniformemente las obras, fragmentos de pintura rupestre o rollos chinos, en rectángulos perfectamente ajenos a la obra original. Esto es olvidar que la pintura parietal de las diferentes épocas de la prehistoria, para atenernos a un ejemplo que se extiende sobre millares de años, ha ignorado completamente la noción de cuadro. Las figuras de Lascaux, de Altamira o de Tassali se invaden las unas a las otras con el más perfecto desprecio hacia los límites; las obras maestras reconocidas de la pintura china o japonesa raras veces están inscritas en un cuadro, y el soporte, al tener a veces una forma rectangular, es todo altura o anchura, recordando de muy lejos nuestro cuadro. Esta noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por un trazo lineal parece surgido de la cultura occidental, según procesos todavía misteriosos. En otros lugares, no se han preocupado por separar con tanto rigor el cuadro y el fuera de cuadro, y cuando se manifiesta tal veleidad, el cuadro así esbozado no se acerca más a un rectángulo que a otra forma geométrica. Hay que admitir, pues, que el cuadro con forma mayoritariamente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva, la racionalidad geométrica y los imperativos de la manutención. Hay que evitar, sin embargo, hacer conclusiones apresuradas, pues la cuestión sigue preocupando a los especialistas[3]. Una sola cosa es cierta: el cuadro, y particularmente el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión, el cual es de una definición incierta en sus márgenes, muy estrecho en caso de fijeza de la mirada, y sólo debe su eficacia a la movilidad del ojo. Lo «natural» del rectángulo es una ilusión más, que debe atribuirse a la megaloma-

[3] Véase Meyer Schapiro, «Champ et véhicule dans les signes iconiques», *Critique,* núms. 315-316.

diosestinta.blogspot.com

nía de nuestra civilización, que declara «natural» lo que elabora por cuenta propia.

Además de la forma rectangular y del contorno que lo aísla de su entorno, el cuadro de museo es frecuentemente enmarcado por lo que se llama un marco*. Ese marco tiende a acentuar la autonomía del cuadro. «Cuando tiene relieve y encierra cuadros con vistas en perspectiva, el marco hace retroceder la superficie del cuadro y ayuda a profundizar la vista; es como el marco de una ventana por la cual se ve un espacio desplegado detrás de un cristal» (M. Schapiro). Ahora bien, el cuadro y la imagen figurativa en general se refieren implícitamente a ese modelo que ordena en última instancia el efecto realidad. ¿Es necesario llegar a pensar que la imagen occidental es en primer lugar una visión de encarcelamiento, una abertura en una pared que protege al hombre del contacto directo con la naturaleza circundante? No sería la primera vez que, por un rodeo u otro, se valorizan las relaciones complejas que mantienen la imagen y la arquitectura. «Según todas las apariencias», escribe M. Schapiro, «no fue hasta el final del segundo milenio antes de Jesucristo (o antes) cuando se pensó en aislar la imagen mediante un marco continuo, cercado similar al de la muralla de una ciudad». Volvemos a encontrar aquí, pero de otro modo, una posible influencia de la arquitectura, totalmente plausible cuando sabemos el papel que la ciudad amurallada ha jugado en el imaginario occidental[4]. Que la imagen deba su forma y su funcionamiento tanto a la muralla (como cerco del cuadro) como a la ventana (como organización del campo), es una hipótesis que tan sólo se podrá verificar mediante un estudio comparado de la evolución de las formas. Por tanto, nos conformamos con sugerirla en la medida en que puede contribuir a poner en crisis la idea simplista, pero tenaz, de un campo natural de la visión que se plasmaría en el rectángulo.

¿Existe una relación necesaria entre el campo y el marco rectangular? Es sorprendente comprobar que el arte paleolítico ha ignorado tanto al uno como al otro:

> Uno de los hechos más sorprendentes en el estudio del arte paleolítico es la organización de las figuras sobre las paredes de las cavernas. El número de las especies animales representadas es poco elevado y sus relaciones topográficas son constantes: bisonte y caballo ocupan el centro de los paneles, cabra montés y ciervos los enmarcan sobre los bordes, leones y rinocerontes se sitúan en la periferia. El mismo tema se repite varias veces en la misma caverna; se vuelve a encontrar lo mismo, pese a algunas variantes, de una caverna a la otra. Se trata realmente, por consiguiente, de una cosa distinta a la de la representación accidental de animales de caza, de una cosa diferente a la «escritura», de una cosa distinta también a los cuadros[5].

La noción de «campo» —que supone un espacio visible homogéneo— es aquí más o menos imposible de aplicar, ya que estamos ante la presencia de imágenes hechas para significar una cosa diferente de la que ve el ojo[6]. En este caso, el marco es inútil, por una parte en razón del soporte elegido, por otra porque no es necesario concretar los límites de la visión.

En cambio, las «cámaras lúcidas» —esas máquinas para dibujar en perspectiva que han inspirado a Roland Barthes en el título de su libro sobre la fotografía—, que permiten reproducir una porción de paisaje en un rectángulo, impiden cualquier asociación de las nociones de campo y cuadro, ya que el cuadro no es más que la puesta en horizontal del campo según las leyes de la perspectiva.

Se podría añadir que el cuadro y el campo suponen ambos un observador único situado en un punto fijo y que esa sola mirada privilegiada puede atestiguar de la homología existente entre el uno y el otro. En China, al menos en la época clásica, nada semejante ocurría: «... un cuadro chino de perspectiva caballera, (...) no ofrece punto de vista fijo y privilegiado y (...) el espectador está invitado sin cesar a penetrar los lugares mostrados o escondidos...» escribe F. Cheng[7]. En esta concepción de la perspectiva que en un mismo cuadro desplaza a discreción el punto de observación, la noción de campo, tal y como la habíamos definido, es más o menos inutilizable y se comprende que la de cuadro no tenga tampoco mucho sentido.

Retendremos, pues, que por razones históricas la imagen fi-

---

* *N. de la T.* = El autor formula aquí una aclaración sobre la palabra «cadre»; en la medida que esta palabra en francés significa tanto *cuadro* como *marco*, el autor se ve obligado a llamar al marco *encadrement*. Al no ser pertinente dicha distinción en castellano hemos suprimido la frase.

[4] *Villes imaginaires*, Cedic, París, 1977.

[5] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, A. Michel, París, 1974, t. I: *Technique et langage* (cap. VI).

[6] Cesare Ripa, «Introduction a l'iconologie (1603)», *Critique*, números 315, 316.

[7] François Cheng, *L'Ecriture poetique chinoise*, París, Seuil, 1977.

diosestinta.blogspot.com

gurativa occidental, que tiende además a imponerse en todo el planeta, ha asociado de modo duradero el campo y el cuadro. La invención de la perspectiva óptica al final de la Edad Media, la de la fotografía al alba del desarrollo industrial, y por fin los imperativos de la pantalla cinematográfica constituyen considerables presiones que volveremos a encontrar a lo largo de este acercamiento.

La imagen ha intentado realmente, por diferentes medios, escapar de esa sujeción. Además de la libertad que permitía la pintura arquitectural (paredes y techos), diferentes formas han intentado a veces concurrir con la forma dominante: así lo ovalado del retrato. Por otra parte, la homología cuadro-campo sólo puede funcionar verdaderamente si el cuadro es mimético en sus mínimos detalles, es decir si todos los elementos del campo, incluso los más ínfimos o los más lejanos, se trasladan en el cuadro. Sabemos que el dibujo en particular ha tendido a reducir el fondo del plano a un estado de esbozo, incluso a borrarlo pura y sim-



4. La interpretación del texto y de la imagen. *El alcoholismo.* Manual Escolar.

plemente. La noción de cuadro pierde entonces gran parte de su pertinencia.

El cuadro, norma interiorizada por excelencia, se ve pues, a pesar de todo, puesta en tela de juicio en la práctica cotidiana. En cuanto al rectángulo, existe alguna dificultad en decidir si será a lo ancho o a lo alto. La fotografía de paisaje vacila: basta comparar dos versiones de un mismo paisaje, una vertical y otra horizontal, para darse cuenta de que ninguna prevalece sobre la otra desde el punto de vista de la evidencia. En cambio, ciertos motivos (desfiladeros, cascadas, picos) recurren más bien a lo vertical, otros (mar, llanura) más bien a lo horizontal. Sin embargo, basta perseverar un poco para darse cuenta de que la elección rara vez es ineluctable.

La ilustración del libro es la que, contrariamente a la pintura o al grabado original, cuestiona más frecuentemente el formato rectangular horizontal. En efecto, recordemos que las ilustraciones de los libros del siglo XIX (por ejemplo los de Julio Verne, conocidos de todos), han privilegiado tanto para los paisajes como para los retratos el formato rectangular vertical. Nos podemos preguntar el porqué, puesto que en el mismo tiempo las obras documentales *(La Vuelta al Mundo)* proponían láminas a toda página en formato horizontal, obligando así al lector a modificar la orientación del libro en el transcurso de la lectura. Sin duda, esta difícil operación (las obras pesaban mucho) era considerada aceptable en el caso de un proceso de estudio e incompatible con el placer del texto de ficción: mediante esta sencilla comparación vemos que, a menudo, son elementos ajenos a la visión los que intervienen de modo decisivo.

Del mismo modo, el libro se ha permitido —siendo él mismo rectángulo, por tanto «normalizado»— en relación con sus ilustraciones toda clase de libertades, con la condición de no cuestionar el principio intocable de la fijeza del ojo del observador. Así se pueden ver escenas o paisajes inscritos en forma oval o delimitados por contornos con función ornamental: el alcance simbólico de estas desviaciones no es un gran misterio. A menudo, la imagen, idealmente conforme con las normas recordadas más arriba, se ve penetrada por el texto de la página, deformada por su propia leyenda hasta el punto que ya no recuerda sino de lejos cualquier forma geométrica (que no costaría mucho reconstituir en caso de necesidad para otra puesta en página). También le ocurre con fines simbólicos que flote en cierto modo

diosestinta.blogspot.com



5. Bordes difuminados para una imagen onírica. *The Lurelei Berg*. Grabado romántico, 1827.

en la página, sin que ninguna línea recta venga a precisar sus límites.

Pero sin duda es del cómic, a nivel de su unidad más pequeña, la viñeta, sometido a las necesidades del relato a su ritmo, de donde nos viene la protesta más ofensiva del sacrosanto rectángulo que encierra todavía mayoritariamente nuestras imágenes.

CAPÍTULO II

La profundidad: encrucijada cultural e ideológica

La imagen, un simulacro.—Ceilán, siglo XVIII: un espacio diferente para una visión del mundo diferente.—India, siglo XVII: la simbólica contra la profundidad de campo.—China: la doble perspectiva.—El Occidente o la simulación de lo visible.—La perspectiva o el racionalismo en la visión.—Crisis latente del código perspectivo.—La superficie plana como espacio autónomo.—Del código perspectivo al objetivo fotográfico «normal».—«El discurso ideológico del gran angular» .—Objetivo, objetividad, realismo.

La imagen representativa —llamada algunas veces «cuadro»— tendría, pues, mayoritariamente al menos para el oeste de Europa, América del Norte y en algunas zonas sometidas a su influencia, valor de simulacro. Lo que simula es, con algunos arreglos de circunstancia, la visión que un observador inmóvil podría tener del espacio exterior a través de una ventana rectangular, o lo que no deja de tener similitud, a través del visor de un aparato fotográfico. Recordemos a este respecto que el visor que permite el «encuadre» de la foto ha sido elaborado, tras numerosos tanteos, en función de imperativos tecnológicos, desde luego, pero sobre todo para adaptarse al sistema dominante de la representación pictórica. La foto ha tomado muy naturalmente la sucesión de una moda más antigua, pero regentada por las mismas normas de reproducción aproximativa del campo visual, que ha tenido sobre su posteridad una seria influencia. Hablamos aquí

diosestinta.blogspot.com

de la imagen de difusión masiva que ha sido interpelada sin cesar, pero sobre sus aspectos marginales por los innovadores de todos los horizontes. Hoy todavía, a más de 70 años de *Las señoritas de Aviñón* (Picasso, 1907), de los primeros ensayos de Kandisky y de Malevitch, todo lo que se desvía del cuadro supuestamente realista está considerado como audaz en la decoración de interiores de la pequeña y mediana burguesía o como broma en los medios populares.

Para apreciar hasta qué punto somos tributarios de toda una concepción del espacio, es mejor ir más lejos en la búsqueda de contra-ejemplos. Además, tenemos de sobra dónde escoger: la pintura prehistórica, nuestras imágenes medievales, los dominios ameridianos o extremorientales ofrecen, entre otros, una reserva inagotable.

Primer ejemplo: una pintura mural de inspiración budista (Medavela, Sri Lanka). Se trata de un fragmento insertado por las necesidades de la reproducción en los límites de una figura geométrica, de un Jakata, episodio de la vida anterior del Buda. Esta pintura, que pertenece a la época llamada de Kandy, data del siglo XVIII, época en que los artistas locales, incluso ejeciendo en el marco de un reino independiente, pueden haber sido influidos por los colonizadores portugueses o holandeses. El bodhisatva, que está labrando, se gira e interpela a su vecino que pasa cerca de ahí para encargarle un mensaje[1]. Escena en parte «realista», pues se basa en una determinada relación que los personajes mantienen en un espacio reconstituible. Sin embargo, no dejaremos de observar la ausencia de profundidad, siendo el personaje principal y sus bueyes tratados un poco al estilo que el antiguo Egipto ha hecho célebre. En cambio, un personaje más pequeño que trabaja justo entre los dos interlocutores parece estar en un segundo plano, del mismo modo que el cuerpo alargado del hijo del Bodhisatva que acaba de morir de un mordisco de serpiente. En cuanto al campo, está representado mediante vista aérea, como un rectángulo, y manifiestamente sin preocupación por sus proporciones exactas, cuando los árboles y los personajes están en vertical, sin efectos de modelado en la representación de las hojas. En cuanto a las flores de loto de la parte superior, su función es puramente simbólica y decorativa. Este fragmento (al igual que el conjunto de la pintura mural en cuestión) es des-

[1] Se trata del Uraga Jakata.

de nuestro punto de vista, perfectamente heterogéneo, y para un occidental generalmente dado a erigir en norma su propio sistema, traduce una visión «ingenua», incluso «primitiva», aunque se le reconozcan cualidades estéticas.

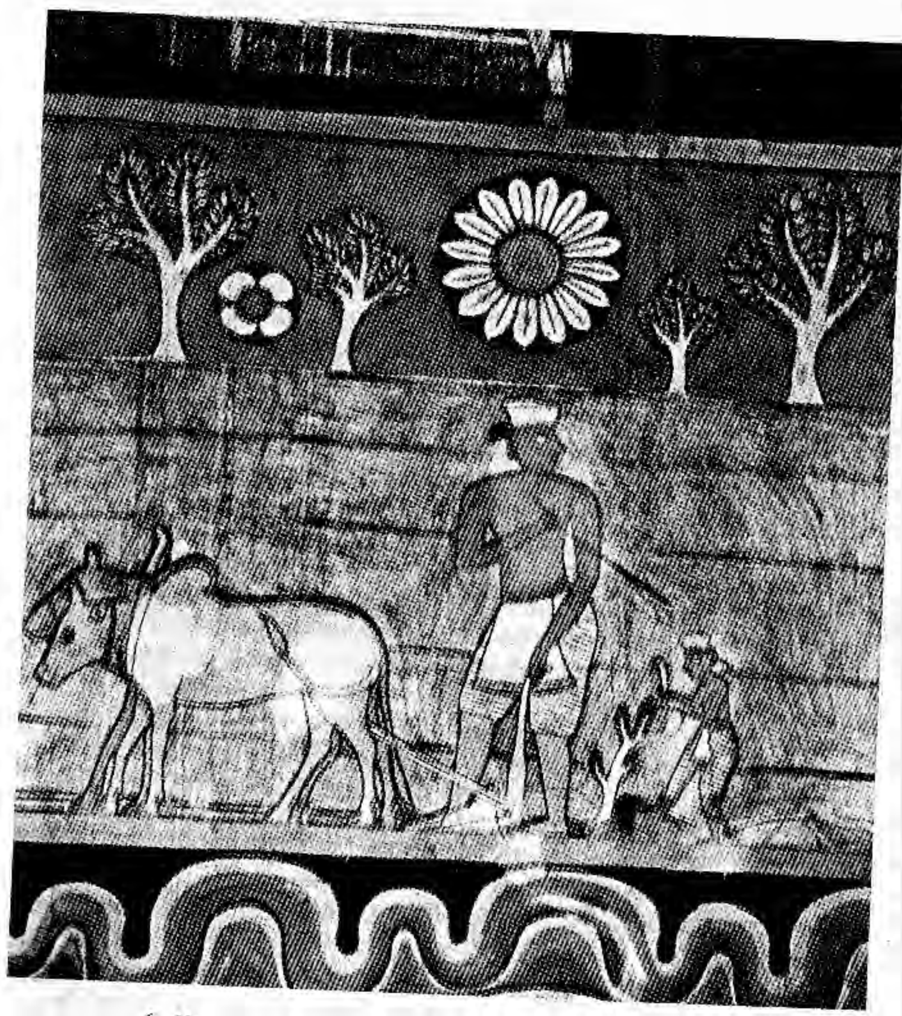
Segundo ejemplo: una miniatura india de la época mogol, pintada por Fateh Chand hacia 1620. Relata la visita del emperador Jahangir a Ajmer en 1613. El emperador sentado bajo un baldaquín está rodeado de cortesanos, mientras que en primer plano se distribuyen alimentos a un grupo sentado en círculo. La escuela mongol, que brilló con intenso resplandor bajo el reino de los tres emperadores Akbar (1556-1605), Jahangir (1605-1627), Sah Jahan (1627-1658), mezcla, en ese periodo en que la influencia islámica es preponderante, elementos indios y elementos persas. Esta vez se trata no ya de un fresco sino de una miniatura rectangular (31 × 19,5 cm.). Aísla pues, a nuestra manera de ver, una porción de espacio donde se organiza una escena a la cual podríamos asistir y que podemos, de todos modos, describir. A pesar de la evidente profundidad de campo (pero esto es una construcción de nuestro espíritu, no una visión inmediata), el espectador occidental no puede dejar de verse sorprendido por la preocupación dominante de organizar el espacio plano de la imagen, en lugar de simular el espacio en tres dimensiones de la escena de referencia. Conseguimos, desde luego, situar a los personajes los unos respecto a los otros merced al fenómeno de enmascaramiento (el que está en parte enmascarado se encuentra necesariamente detrás del que enmascara en relación con el espectador) pero a la inversa de nuestras convenciones, observamos que son los personajes más lejanos (siempre en relación con el hipotético espectador que la moderna tradición occidental postula para la coherencia de cualquier imagen figurativa) los que tienen mayor estatura, mientras que los más cercanos son de pequeña dimensión. Aquí, la convención da prioridad a la importancia social y no a la proximidad de un observador que entiende que su visión determina el orden del mundo. Pierre Francastel ya había observado esto en la pintura occidental antes del Renacimiento[2].

Encontraremos otros ejemplos sin dificultad, particularmente en la pintura china que presenta la ventaja de haber sido ob-

[2] P. Francastel, «Naissance d'un espace», *Études de sociologie de l'art*, París, Denoël Gonthier, 1970.

diosestinta.blogspot.com

jeto de una verdadera doctrina —así como la pintura occidental, y como ella, en estrecha relación con todo el transfondo ideológico. El pintor no ignora la perspectiva; al contrario, en la pintura de paisaje, es excelente traduciendo el infinito de las lejanías. Sencillamente, construye el espacio según principios diferentes a los del pintor occidental.



6. *Uraga Jakata*, pintura mural, Kandy, Ceilán, siglo XVIII.

> Se trata, en efecto, de una doble perspectiva. Se supone que el pintor, en general, se mantiene en una altura, gozando así de una visión global del paisaje (para mostrar la distancia entre las cosas, flotando en un espacio atmosférico, utiliza contrastes de volúmen, forma y tonalidad); pero al mismo tiempo, parece moverse a través del cuadro, adoptando el ritmo de un espacio dinámico y contemplando las cosas de lejos, de cerca y desde diferentes lados (así, las montañas se ven a menudo a la vez desde cierta altura y de frente; las lejanas pueden parecer más grandes que las del primer plano. Al igual, el muro principal y el muro lateral así como el interior y el exterior de ciertas habitaciones son mostrados al mismo tiempo)[3].

De estos ejemplos retendremos el aislamiento relativo de la concepción occidental de un espacio en profundidad, que traduce la racionalidad de la visión y la fijeza del punto de vista. Nos abstendremos de llegar a la conclusión de una inspiración común de todos los sistemas de representación no occidentales: entre la pintura mural cingalesa del siglo XVIII, la miniatura de la escuela mogol en el siglo XVII y la pintura china clásica, las diferencias son considerables. A lo máximo, tienen en común el hecho de cuestionar la doxa occidental de la figuración. Por lo demás, es en gran parte bajo la influencia de la estampa japonesa como ha sido conducida la revolución pictural que nos lleva del final del Impresionismo a los inicios del Cubismo y de la Abstracción. Revolución, repitámoslo, que apenas ha alterado el dominio de la imagen de masas, mucho más profundamente marcada por la fotografía, muy preocupada por su «objetividad».

La configuración occidental de la profundidad tiene bases históricas conocidas que nos limitaremos a recordar sucintamente. Para una mayoría de temas, sin embargo, no hay duda que traduce los mecanismos de la visión. Ahora bien, como lo recuerda Claude Cossette: «La percepción visual es un problema complejo y no tiene ninguna relación con lo que pasa en el interior de una cámara: no existe imagen en el fondo de nuestro cerebro[4].

Nos remitiremos, para recordar el funcionamiento de la per-

[3] F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París, Seuil, 1979, página 64.

[4] *Communication de masse et consommation de masse*, bajo la dirección de Claude Cossette, Quebec, Ed Boreal Express- Sillery, pág. 129.

diosestinta.blogspot.com



7. *Visita del emperador Jahangir a Ajmar.* Miniatura de la escuela mogol, 1620.

cepción visual, a los manuales de psicología o a algunas obras sencillas (véase bibliografía).

Las primeras representaciones de la profundidad son atribuidas generalmente a Giotto, hacia finales del siglo XIII. En sus frescos (por ejemplo) *Vida de San Francisco,* en la basílica de Asís), llegó más lejos que Cimabue en el rechazo de formas picturales bizantinas en honor a la época. El problema planteado por la figuración de las arquitecturas aceleró el movimiento; en la primera mitad del siglo XV (Van Eyck, Fray Angélico), numerosas obras atestiguan la preocupación por traducir científicamente la profundidad. Pero es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV *(Batalla de San Romano,* Paolo Uccello, hacia 1456) cuando los artistas del Renacimiento, inspirados por el espíritu racionalista y la medida pitagórica, hicieron de la perspectiva su tema de estudio. El primer estudio sistemático *(De Divina Proportione,* de Luca Pacioli) data de 1509. El movimiento estaba lanzado. Para todo lo demás, remitimos a los estudios decisivos de Pierre Francastel[5].

La perspectiva lineal, que ordena *grosso modo* el dispositivo de profundidad «realista», se ha impuesto en Europa occidental al mismo tiempo que el espíritu racionalista y científico, y en el momento en que el capitalismo sucedía al feudalismo. Por consiguiente, no procede extrañarse al comprobar que ésta traduce, no la perfección que se le atribuye en las sociedades que la han visto nacer (perfección que, además, no puede existir en este terreno), sino sencillamente las preocupaciones dominantes de esas mismas sociedades, obsesionadas por el orden y la racionalidad.

Recordemos rápidamente los principios de esta perspectiva, código dominante de la figuración contemporánea, aunque cada vez más ausente de la enseñanza en razón del poco interés que presenta un punto de vista estrictamente artístico. La presentación de un objeto en perspectiva es la intersección con la superficie plana que constituye la imagen, rectas que relacionan el punto de vista con todos los puntos del objeto. Este punto de vista, que supone un único ojo y por añadidura la fijeza de la mirada, es perfectamente teórico.

La línea de la mirada, teóricamente horizontal, reposa sobre un plano horizontal cuya intersección con el plano de proyec-

[5] P. Francastel, *La figure et le lieu,* París, Gallimard.

diosestinta.blogspot.com

ción, teóricamente vertical, determina la línea de la mirada con la línea de horizonte.

La representación de rectas paralelas en el plano del cuadro —en particular las verticales— no plantea ningún problema; en cambio las rectas paralelas entre sí, sin serlo en el cuadro, convergen hacia un punto de fuga específico de cada haz.

Si se lleva esta construcción compleja según las reglas, no deja ningún lugar a la fantasía. Sin embargo, muchos dibujantes que han interiorizado perfectamente el sistema, consiguen prescindir de él, bien sea por intuición, bien por costumbre. En cuanto al resultado, de todos modos, el esquema de construcción debe poder aplicarse en sus grandes líneas, si no cualquier observador, incluso ignorante de las reglas, detectará «torpezas» (así las «torpezas» de Cezanne denunciadas tan a menudo por los críticos de la época). De manera que podemos decir que el código perspectivo sigue rigiendo nuestra ideología de la representación, aun cuando sus reglas son ignoradas por la gran mayoría. El triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar como tal, y dar la ilusión de que él mismo está determinado por imperativos «naturales».

Volvamos a nuestros ejemplos orientales: la aplicación del sistema de la perspectiva sólo conseguiría hacerles perder toda



8. *Batalla de San Romano,* Paolo Uccello, hacia 1456. National Gallery, Londres

su fuerza de expresión, y comprendemos que los artistas hayan recurrido a otros sistemas —ellos también a menudo codificados y a menudo intolerantes— que reflejan una organización social diferente y una filosofía diferente.

Con referencia a las producciones artísticas que constituyen un mercado autónomo, distinto del mercado de las imágenes de masas, el sistema perspectivo occidental está en crisis desde hace un siglo aproximadamente. Por otra parte, la imaginería popular nunca la ha integrado realmente, persistiendo en ignorar la profundidad incluso en pleno triunfo de la representación clásica. El modelo dominante se ve, pues, amenazado en su seguridad y sólo debe su supervivencia al relanzamiento operado por la fotografía, luego el cine, según vías inéditas. De ese modo, dos tendencias se manifiestan simultáneamente, y hacen de la profundidad una verdadera encrucijada: o bien tratar la imagen como una superficie plana que tuviera sus propias reglas de composición, pero independientes del referente; o bien restituir la ilusión de una tercera dimensión que intente hacer olvidar la imagen como tal. En el primer caso se privilegia la organización autónoma del significante, luego la imagen como realidad autónoma; en el segundo, se privilegia el referente, luego lo real, o al menos lo que se supone ser. La profundidad nos vuelve a introducir en el corazón de la discusión sobre las imágenes, que todas las religiones han debido resolver a su manera mediante la prohibición (judaísmo), el compromiso (islamismo), la profusión (catolicismo).

La fotografía no ha modificado los datos (antecedentes) del problema. Siendo libre la elección de una distancia focal para el objetivo, poco a poco nos hemos fijado sobre la que daba resultados más o menos idénticos a las imágenes conseguidas por la aplicación de la perspectiva lineal. Así nació el objetivo reputado «normal» (actualmente el 50 mm para el formato 24 × 36). La moda de los objetivos intercambiables, el perfeccionamiento de la técnica fotográfica, han conducido poco a poco a reestructurar el espacio de la imagen, levantando una nueva discusión que tiene como encrucijada una vez más la de la profundidad.

La fotografía de reportaje —la que por excelencia deja ver algo— privilegia actualmente (estamos en 1981; nadie sabría decir cuánto tiempo va a durar el fenómeno) los objetivos de corto focal (28 mm, 24 mm, 20 mm) llamados «grandes angulares».

Se anteponen razones prácticas: la imagen de los sujetos al

diosestinta.blogspot.com

infinito es clara, sin tener que regular mucho y minuciosamente; el campo es más amplio, lo que hace el encuadre más rápido y permite esperar el laboratorio para reencuadrar sin precipitación. De hecho, como se ha observado[6], este discurso de la funcionalidad enmascara «el discurso ideológico del gran angular», «el espacio de la escena adquiere mecánicamente una profundidad y una perspectiva dramática» (A. Bergala).

Si la fotografía en gran angular juega con todas las posibilidades de la profundidad y especialmente del contraste tan apreciado por los periodistas (un personaje en primer plano se hace más patético o más digno de compasión, o más aterrador al ser confrontado a todo un contexto legible en segundo plano), modifica, sin embargo, el punto de vista requerido por la perspectiva lineal. El espectador del cuadro se queda en el exterior, contempla o juzga un espacio encuadrado, el de la representación. La fotografía en gran angular, que introduce sutiles distorsiones (ha sido objeto de numerosas descripciones técnicas)[7], empuja al espectador hacia adelante, lo introduce en los límites del espacio de la imagen, negada más que nunca en su estatuto primordial de superficie plana de dos dimensiones. El efecto realidad está en su cenit, y mientras que el ojo del espectador está situado en un espacio reducido en el que todos los puntos están a igual distancia, todo se pone en juego para hacerle creer que se acomoda según la distancia de los diferentes objetos representados. Comprendemos así que la revolución pictural, que pese a la diversidad de preocupaciones de sus iniciadores, tendía a restablecer la primacía del espacio sobre el lienzo (cfr., la célebre frase de Maurice Denis: «Recordar que un cuadro —antes de ser un caballo de batalla, una mujer, o alguna otra anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden»)[8], no haya tenido mucho peso frente al gran discurso de la «objetividad» de la fotografía.

Observemos que no se trata de una fatalidad técnica, conformándose la fotografía con seguir su tendencia natural, pues otras vías permiten, por el contrario, tratar ciertos temas mediante un color plano. Además del teleobjetivo (longitud focal más allá de 200 mm, siempre para el 24 × 36) que elimina el relieve por la exigüidad de su campo y por la imagen borrosa delante y detrás de la distancia de puesta a punto, todos los procedimientos de «arte gráfico» (calificados a menudo de falsificaciones, de modo peyorativo) permiten explorar de manera original las vías picturales contemporáneas.

De momento, no olvidemos que la profundidad es uno de los componentes de la estética realista que se ha manifestado en el transcurso de la historia bajo formas muy variadas.

---

[6] Alain Bergala, «La photo de reportage: information ou imaginaire?», en *Le photo-journalisme-Photo-Jeunesse-documents,* 3 rue Recamier, 75007 París.

[7] Véase en particular *L'appareil photographique,* Ed. Time-Life págs. 112 a 121.

[8] M. Denis, *Nouvelles Theories. Sur l'art moderne et sur l'art sacré, 1910-1921,* París, L. Rouart y J. Watelin, 1922.

diosestinta.blogspot.com

CAPÍTULO III

¿La imagen figurativa puede tolerar el vacío?

La fotografía, mimética de lo real a un grado máximo, ha sido considerada durante mucho tiempo como la imagen auténtica por excelencia.—El «efecto-grabado» y el realismo.—Grados de fidelidad.—Unidades gráficas específicas y unidades gráficas miméticas.—Lo descriptivo y lo prescriptivo.—La definición de la imagen.—Vacío y lleno en la pintura china.—La pintura europea y el horror al vacío.—El realismo tiende a ocupar la superficie plana.—El retorno del vacío: cartel y cómic.

Miremos un instante este grabado sobre madera, sacado del *Tour du monde* de 1869, que ilustra un viaje a Ceilán del señor Grandidier. Representa una estatua de Buda en el recinto del árbol sagrado en anuradhapura, antigua capital de Ceylán; el dibujo es de Alexandre de Bar, y ha sido ejecutado, según una costumbre frecuente en la época para la ilustración de los relatos del viaje, a partir de una fotografía. Recordemos que la fotografía por razones técnicas, a lo largo del siglo XIX, sólo ha podido ser utilizada por la prensa ilustrada mediante el grabado, generalmente sobre madera[1].

La fotografía, según la voluntad del fundador del *Tour du monde,* Edouard Charton, es garantía de autenticidad: «Por último, la fotografía que se propaga por todas las regiones del mundo es un espejo cuyo testimonio material no podría ser sospechoso y debería ser preferido incluso a los dibujos de gran mérito.» Sin discutir esta convicción, explicable en 1860, preguntémonos sobre la interpretación que de esta fotografía se ha hecho: existen varias maneras de transponerla respetando a la vez su testimonio y, en ese mismo *Tour du monde,* reconocemos a veces desde la primera ojeada si tal grabado, del que se garantiza su inspiración de una «fotografía», es de Gustave Doré, de Edouard Riou, o de cualquier otro dibujante de la época.

[1] Véase Beamont Newhall, *L'historie de la photographie. Musee d'Art Moderne. New York,* editado en francés por Belier-Prisma (cap. 13).

Sin embargo, además de su modelo fotográfico, al que no se puede eludir tan fácilmente, el artista está sometido a varios imperativos: en primer lugar a los del soporte (hay un estilo *«Tour du monde»,* a decir verdad bastante cercano al de los grandes «almacenes», sus contemporáneos); en segundo lugar, a los de la técnica, ya que el dibujo será posteriormente trasladado sobre madera por un grabador, según la técnica denominada de madera de «testa», que permite una gran fineza del trazo, pero provoca lo que hoy llamaríamos un «efecto grabado» que explica, además, por sí solo la moda actual de los libros de aquella época.

Así pues el dibujante ha intentado hacer la imagen mimética en sus más mínimos detalles. No sólo debemos localizar la estructura general del espacio de referencia (Buda en un primer plano, barandilla en un segundo, árbol en un tercero), sino que debemos identificar la textura del muro, leer la expresión del rostro de la estatua, asegurarnos de que la forma de las ramas del árbol sagrado han sido realmente respetadas. Esto es tanto más delicado cuanto que la ausencia casi total de líneas perpendiculares o incluso oblicuas en relación con el plano de la imagen hace difícil apreciar la profundidad. No hay líneas de fuga evidentes; ni comparación posible entre el tamaño de los objetos en los diferentes planos, puesto que, en ausencia de personajes, no tiene contraste preciso; sólo queda el enmascaramiento para significar la posición respectiva de los elementos en relación con el observador. Queda, pues, la fidelidad hacia el detalle que se va aminorando en los planos de fondo.

Un examen más atento revela, sin embargo, que el mimetismo no es absoluto. No es difícil imaginar una cuadriculación tal que cada cuadrado sea en sí mismo ilegible. El follaje, por ejemplo, no es follaje más que por su configuración general y su situación en relación con el tronco; de cerca, aparece como una acumulación de rasgos irregulares de los cuales ninguno se parece a

diosestinta.blogspot.com

una hoja, o incluso a una rama: «el efecto grabado» es identificable además a ese nivel (no escapa nunca a la amplificación) como lo es la firma del artista[2].

Así, en una imagen, incluso provista de una buena definición[3], hay un tope bajo el cual deja de funcionar en relación con lo real, y en todo caso por mimetismo; el relevo está asegurado por un conjunto de convenciones gráficas que revelan en última instancia las verdaderas características de la imagen, a poco que se deje de juzgarla en relación con lo real[4]. Es inútil decir que la fotografía, sea cual sea su granulado, no escapa a este efecto; establece otras convenciones, otros imperativos técnicos, y sobre todo, permite llevar el mimetismo bastante lejos para que el ojo, que no ha sido educado para pedir más, se declare satisfecho.

Al hacer de la cuadriculación evocada más arriba una verdadera plantilla de lectura, se puede así cifrar la defínción de una imagen, sin pretender por ello entrar en la medida científica. Sin que haya ahí una frontera infranqueable (veremos al contrario que existe una ósmosis incesante), de ese modo, podemos localizar dos tipos de unidades gráficas: unas determinadas por el sistema gráfico, otras por la estructura perceptiva. Otros ejemplos van a conducirnos a profundizar esta noción de «densidad» de la imagen y poder apreciar sus consecuencias.

Esta estampa china, titulada «La labranza del arrozal» y firmada por Hang-Chang I, remonta al periodo anterior a 1949, cuando el grabado sobre madera, tirado en malas condiciones sobre papel de periódico, constituía uno de los escasos medios de propaganda ante de los campesinos a menudo analfabetos. Se trataba de mostrar, con fines revolucionarios, la miseria del pueblo chino y su duro trabajo. La técnica es sólo aparentemente la misma que en el grabado precedente: la lámina de madera no está preparada con tanto cuidado (además, aquí se trata de madera de «hilo», en el sentido de la fibra, menos adecuada a la fineza del trazo que la madera de «testa», perpendicular al sentido de la fibra), las herramientas son más elementales, los artistas no tienen la destreza extraordinaria de los grabadores del siglo XIX. Quizás esto no baste para explicar la diferencia de los estilos. La primera imagen sólo tenía un interés documental (al menos en su objetivo inmediato); ésta es prescriptiva. Volveremos a encontrar más adelante esta distinción fundamental en cuanto a las imágenes de propaganda y de publicidad. Otra distinción que no hay que olvidar es que la imagen de Ceilán, aunque de tema oriental, es de factura occidental mientras que la imagen china se integra en otra tradición cuya riqueza y diversidad se conocen.

Con todo, al aplicar nuestra plantilla (por poco que los dos grabados fuesen reducidos al mismo formato), el grabado chino aparece de más débil defínción que el grabado europeo (esta somera oposición no pretende demostrar la aplicación de alguna regla, no es más que una constatación). No sólo son ilegibles grandes superficies (en negro, todavía más en blanco, algunas veces con rayas o sembradas de manchas irregulares), sino que toda una parte de la superficie no ha sido tratada, como si el agua del arrozal no tuviese existencia material, cuando ha sido por sí misma un tema para los pintores. Las formas han sido esbozadas con la ayuda de un material gráfico sencillo (negros planos, algunos plumeados) que permiten esquematizar los contornos. Claro está, se puede ir más alla, y el dibujo de prensa y el cómic contemporáneos no se incomodan por ello.

En cada uno de los casos, una idea preconcebida de representación (las dos imágenes son bien representativas de una realidad testificada o reconstituida) al servicio de finalidades diferentes, conduce a resultados variados. Esa distinción superficie/profundidad propuesta en el capítulo anterior: el grabado europeo, repleto de detalles, está realmente aplastado; el grabado chino, avaro en detalles, propone con el tamaño diferente de los tres campesinos una escala de profundidad, que no debe casi nada a la perspectiva lineal (ésta, además, íntimamente asociada a una mutación arquitectural, aparece sobre todo adaptada a los paisajes urbanos). Repitamos que no se trata de decidir si tal factura es europea y tal otra china, o más aún si una es descriptiva y la otra prescriptiva, sino sencillamente de conseguir los medios objetivos para una valoración.

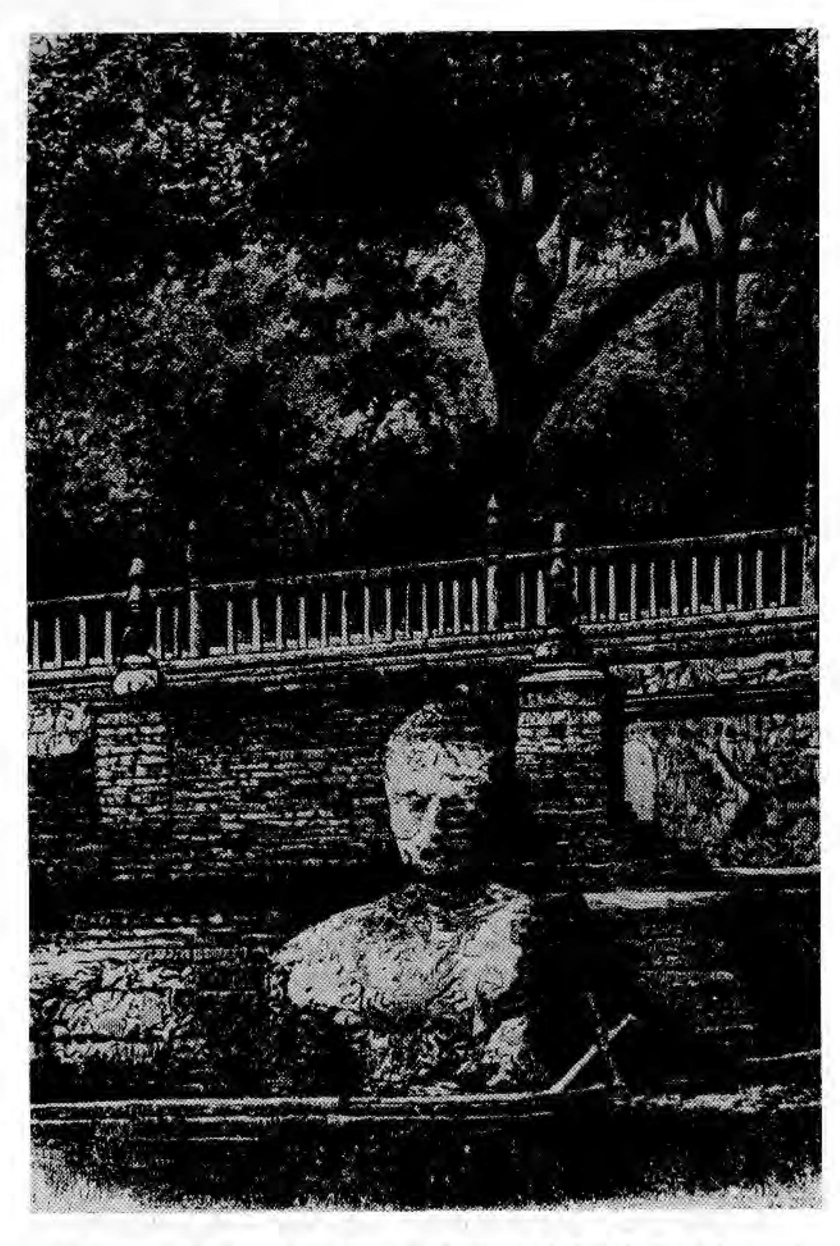
Ese horror al vacío por un lado, su presencia desenfadada por otra, nos conducen, sin embargo, a operar un acercamiento que demuestre al menos que la oposición «vacío y lleno» puede tener

[2] Matisse se burla de «aquellos pintores que habían aprendido a hacer el follaje dibujando 33, 33, 33...». *Henri Matisse, roman,* Louis Aragon, París, Gallimard, 1973.

[3] El término es empleado aquí con referencia a la televisión, donde las líneas juegan por razones técnicas de transmisión un papel análogo al de nuestra plantilla hipotética.

[4] El fenómeno es válido para la «gran pintura» tal y como lo señala R. Berger a propósito del Greco.

diosestinta.blogspot.com



9. Estatua de Buda en Anuradhapura, Ceilán, A. de Bar. *Le Tour du monde*, 1869.

una significación profunda y sutil. Así, citaremos de nuevo —el número de citas está en la medida de la riqueza de la obra— el libro de François Cheng ya evocado en el capítulo precedente, cuyo título es precisamente *Vide et plein*[5].

El elemento central de la pintura china, nos dice François Cheng, es el «trazo del pincel», «guión entre el hombre y lo sobrenatural». Así se constituye una red coherente, basada en el trazo, que «encarna el proceso por el cual el hombre al dibujar reencuentra los gestos de la Creación». «Esta red sólo puede funcionar mediante un factor siempre implícito: el Vacío (...). Sin él, el trazo, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus virtualidades (...). El (el Vacio) es signo entre los signos, asegurando al sistema pictural su eficacia y su unidad» (pág. 43). Estamos aquí frente a una teoría pictural constituida, explícita, e íntimamente relacionada con toda la cosmogonía, puesto que la pintura no es más que un microcosmo del universo. De la teoría a la regla, en China como en cualquier otro lugar, sólo hay un paso: una regla tradicional, que por suerte nada tiene de frígida, prescribe al pintor: «En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío.»

La pintura occidental no ha formulado reglas tan explícitas en este terreno, pero ha rechazado de manera constante el vacío de modo casi obsesivo. Ha sido necesario el Impresionismo para que se aceptara que la superficie pintada presentara soluciones de continuidad. Todavía era necesario justificarlas más o menos por efectos físicos; así el vacío puede traducir, por ejemplo, un reflejo luminoso, teniendo el soporte bruto los mismos atributos significantes que el trazo dejado por la pluma, el pincel o la gubia. Es además la estampa la que ha asumido esa tímida audacia, pues la naturaleza misma del lienzo exige una preparación, de ahí que necesite un tratamiento del vacío mediante una uniformización del color. La estampa china aquí reproducida se encuentra precisamente en este caso; el vacío no es ahí más que un compromiso, puesto que representa supuestamente el espejo inmóvil del arrozal. A menudo, también la pintura clásica china ha jugado con el agua y la bruma para introducir el vacío sin abolir la ficción de la representación.

En Occidente, se percibe el vacío como un fallo, como algo inacabado. No hace tanto tiempo, cuando un niño había dibujado

[5] Véase pág. 33, nota 3.

diosestinta.blogspot.com



10. *La labranza en el arrozal.* Hang Chang I (Estampas Chinas revolucionarias, Ed. Cercle d'Art).



11. Viñeta de cómic: «El trenecito», Jean Michel. *Pilote, núm. 3* (agosto, 1974).

un paisaje, se le incitaba a no dejar ningún trozo de papel visible y, aunque los colores fuesen o no realistas, debía llenar su página. El dibujo o la estampa han escapado evidentemente a ese imperativo, pero no sin remordimientos. Por eso, el dibujo ha utilizado, en detrimento a veces del ritmo y de la pureza de la línea, plumeados, a veces trazos desordenados o característicos de un estilo, sencillamente para colmar un vacío. En cuanto al grabado sobre madera, se ha saludado como un progreso decisivo a finales del siglo XVIII la innovación inglesa del grabado de madera de «hilo», que trataba el tema con amplios planos negros, cuyas virtudes se iban a descubrir hacia finales del siglo XIX..., bajo la influencia de la estampa japonesa.

diosestinta.blogspot.com



12. Buda predicando. Imagen tomada de *Budismo en imágenes,* Sri Lanka.



13. *El campesino trabaja de noche.* Ma-Ta. (Estampas chinas revolucionarias, Ed. Cercle d'Art).

Todavía hoy, en el terreno de la representación —recordemos que el arte «no-figurativo» esta provisionalmente fuera de nuestro propósito— tan sólo el cómic[6] (que no es sólo imagen sino también relato) y el cartel (propaganda y publicidad, terreno de lo prescriptivo) juegan con el vacío (manejan el vacío) con soltura o, en todo caso (pero volveremos sobre este matiz) juegan ampliamente con los colores planos. Lo descriptivo, masivamente, tiene horror del vacío, y no cree en el realismo más que por saturación de la superficie, como si sólo creyera en eso por la ilusión de la profundidad.

Sin embargo, no hay que creer que lo recíproco sea cierto y que cualquier imagen «saturada» sea necesariamente realista. La ilustración 11 acabará convenciéndonos de ello si es preciso, anticipando un poco sobre el capítulo dedicado a lo fantástico, donde se observará que funciona a menudo como un más allá del realismo.

[6] Pierre Fresnault-Deruelle, en su tesis de estado leída en 1980, ha desarrollado ampliamente este tema.

diosestinta.blogspot.com

CAPÍTULO IV

Juegos de luces

Espacio y luces.—Fuentes físicas y fuentes místicas de la luz.—Medianoche en pleno día.—Las reglas de un género.—La paradoja de las imágenes nocturnas.—Hacer aceptar las convenciones.—La mirada, un asunto de cultura.—La fotografía en estudio, o la puesta en escena para la puesta en imagen.—Hacer trampa con lo real.

La ilustración núm., 12 está sacada de un folleto titulado «El budismo en imágenes». Es una especie de catecismo destinado a ser ampliamente difundido; muestra algunas etapas de la vida de Buda y algunos puntos esenciales de la doctrina.

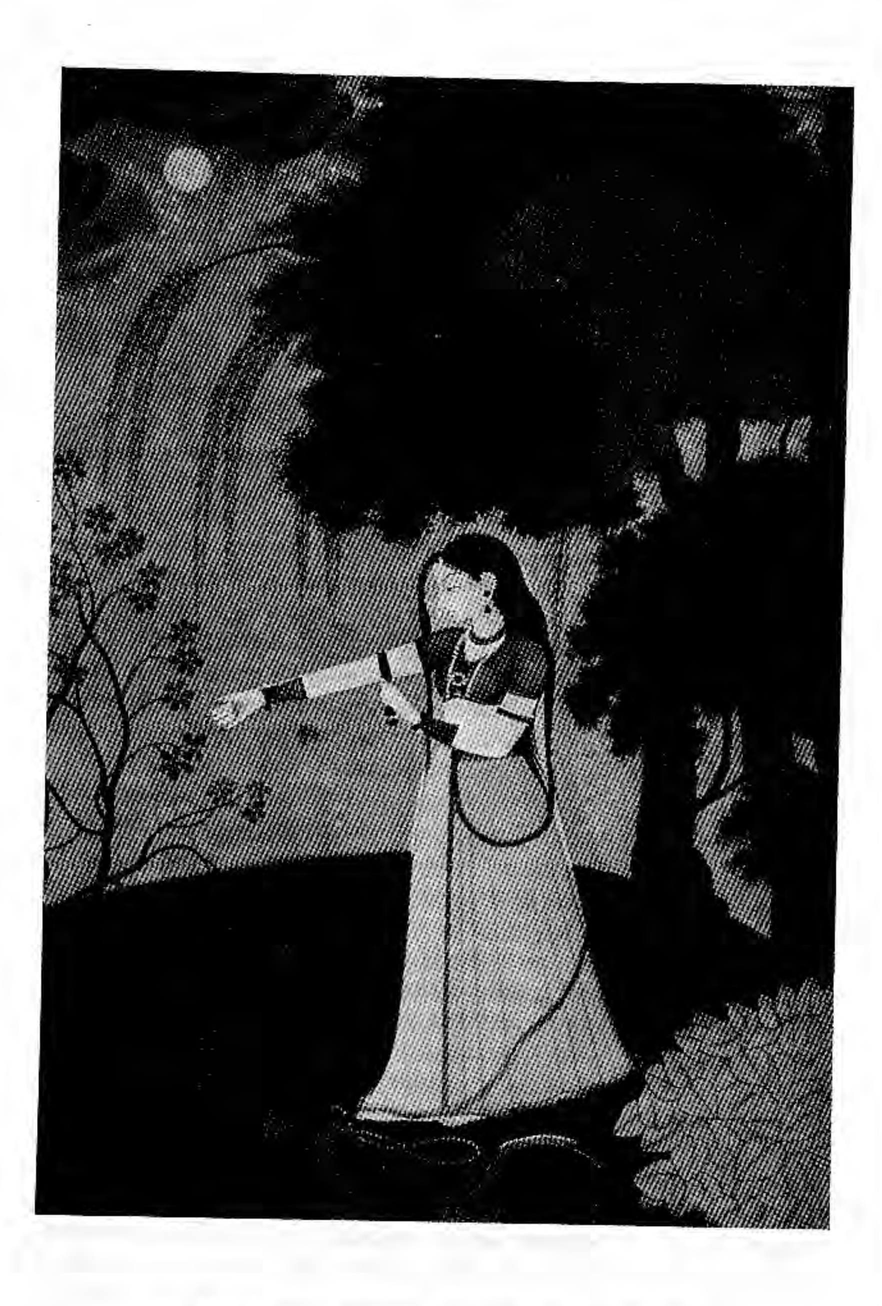
Estas imágenes —esto no es visible en la reproducción— están coloreadas con tonos vivos, sin mucha preocupación realista. El árbol situado detrás del Buda es malva, las hojas del árbol situado arriba a la derecha son rojas, etc. De un modo general, nos encontramos ante un código del color como el que el cómic occidental ha elaborado por su cuenta (y que Pierre Fresnault-Deruelle ha estudiado extensamente en su tesis ya citada). Éste no es el punto que nos interesa. Notemos únicamente que el «realismo» se acomoda muy bien con las convenciones arbitrarias.

Otra de esas convenciones nos retendrá aquí durante el espacio de un capítulo: no se ha hecho ninguna mención al reparto de las sombras ni de la luz. El Buda no tiene sombras, ni los árboles, ni los personajes secundarios. No hay ninguna indicación sobre la hora del dia ni sobre el origen de la luz, salvo que el

cielo es azul y que el sol debe consecuentemente estar brillando por alguna parte. Existe una única fuente de luz, pero ésta no lleva sombra: el aura que rodea la cabeza del Sabio, procedimiento usual de la iconografía cristiana (que sin duda ha ofrecido el modelo). Por no tener una referencia cualquiera, salvo imprevisto, el lector no puede más que imaginarse el fenómeno. Esto no es tan fácil: ¿cómo imaginar lo que sería en la experiencia aquello cuya única experiencia se obtiene mediante la imagen? Interesante problema que volveremos a encontrar en relación con lo fantástico, que invierte los términos de lo que nos ocupa: se trata entonces de sugerir por la imagen lo que, a pesar de testimonios inciertos, nunca ha sido examinado en directo, y no de representar lo que ha sido observado con un mínimo de garantías. Aceptemos que el carácter místico de la imagen —pero para los religiosos que imparten la enseñanza, ¿no es quizás de algún modo dada como real?— autoriza todas las incertidumbres y que un personaje que participa de lo divino puede perfectamente emitir luz en un paisaje donde ninguna otra fuente visible sea localizable. Al menos, podemos poner en duda el carácter realista de la imagen, observando la naturaleza ambigua de lo «representado» que no define sus relaciones con el referente. Los pintores del Renacimiento, que tenían a su disposición un sistema riguroso y científico, donde la perspectiva daba cuenta de la profundidad y el modelado de la luz, no por eso dejaron de seguir representando personajes divinos, de los que no es injurioso decir que, sin duda alguna, no los habían visto nunca.

La segunda imagen propuesta, esta miniatura india de la Escuela de Pahari, de Kangra, de mediados del siglo XVIII, tiene por título «Una heroína frustada». Esta imagen no es mística y manifiesta una preocupación artística de grado diferente al de la precedente. Cinceladura delicada de las formas, finura de los colores del paisaje, y viva claridad dirigida sobre la heroína: si el fondo del plano puede ser considerado como crepuscular o nocturno, el personaje —si juzgamos por los colores vivos de la ropa (por desgracia difíciles de apreciar en una reproducción en blanco)— está fuertemente iluminado. Pero no es así: la joven dama que por rabia se despoja de sus joyas ha acudido a una cita amorosa a la que su amante se ha negado a ir (de ahí la «frustación»). Ahora bien, las citas nocturnas y furtivas no tienen lugar bajo una luz viva, y el siglo XVIII no disponía de tales fuentes luminosas.

diosestinta.blogspot.com



14. *Una heroína frustrada.* Miniatura india, siglo XVIII.

Pero, ¿cómo saber si esta escena ocurre de noche? Las hojas oscuras no son un indicio suficiente, ya que se contradicen con la silueta iluminada. El signo decisivo es la luna que se distingue claramente entre las nubes y se destaca sobre un cielo cubierto de estrellas. Así, el artista no duda en representar simultáneamente su fuente de luz y sugerir una iluminación sin relación con ella. El hecho de que se trate de una luna llena no constituye una coartada: sobre otras miniaturas de la misma escuela, con las mismas condiciones de iluminación, la luna no es más que un minúsculo creciente. Debemos añadir, anticipando sobre un tema del que hablaremos más adelante, que nos encontramos aquí ante una pintura de género: la Escuela de Pahari se ha especializado en heroínas solas o que llegan con adelanto al lugar de la cita. Las que esperan de noche son las Suklabhisarika, y las que esperan de día las Krishnabhisarika. En ambos casos el marco está regido por estrictas convenciones que no se preocupan por los imperativos de la representación.

¿Sería acaso el único proyecto realista que condujera a representar el reparto motivado de la sombras y las luces? He aquí una estampa china de Ma-Ta cuyo objetivo no puede ser más realista, y que se titula, lo cual evita cualquier confusión: «El campesino trabaja de noche». ¿Qué habría cambiado si trabajara de día? Bastaría con eliminar el creciente de la luna y las dos estrellas aproximadamente figuradas que se encuentran arriba de la imagen. En este caso también, las convenciones del género prevalecen sobre la adopción de los imperativos de la representación.

Las dos escenas precedentes, que ocurren de noche, plantean además un interesante problema de figuración: cómo representar la noche cuando, por definición, no se ve nada. La propia fotografía no puede más que falsificar utilizando algunas fuentes de luz enmascaradas o burlándose a fondo de la convención como en los ejemplos precedentes. El cine de los tiempos heroicos que no tenía los instrumentos sofisticados que han permitido introducir un nuevo tipo de convención, rodaba sencillamente con una iluminación idéntica de día y de noche, luego cambiaba al azul las escenas de noche. Bastaba con un subtítulo del tipo «La noche siguiente» para que el espectador más convencido de la vocación realista del cine se declara satisfecho. Las películas de alta sensibilidad, los objetivos especiales permiten hoy rodar con fuentes luminosas de baja intensidad: todo el mundo conoce el famoso ejemplo de *Barry Lyndon,* de Stanley Kubrick. Pero,

diosestinta.blogspot.com





15. La señorita Madeleine Dolley en *Le petit café,* de Tristan Bernard *(Comoedia illustré,* primero de noviembre de 1911).



16. La señorita Napierkowska, de la Opera Cómica. *Comoedia Illustré,* primero de noviembre de 1911.

¿cómo fotografiar una mujer joven en su cita nocturna en el bosque o a un campesino trabajando de noche en pleno campo? Incluso los espías, en sus peligrosas aventuras en noches muy oscuras están rodeados por misteriosas fuentes de luz para mayor deleite del espectador. El realismo existe cuando una convención consigue hacerse olvidar. Hay más de una afinidad entre el tratamiento deliberado de la superficie y la tranquila reivindicación de la convención, por una parte; la puesta en evidencia de la profundidad y el arte de disimular las convenciones, por otra.

Sabemos con qué cuidado la pintura occidental, entre los siglos XVI y finales del XIX aproximadamente, ha tratado el bodegón. Volvamos a leer a Leonardo da Vinci: «Ninguna materia puede ser inteligible sin luz y sombra/ Sombra y luz proceden

de la luz» [1]. La manzana o la compotera, la caza o el cántaro sólo eran pretextos para sabios juegos de luz. Lo importante no era más identificarlos —lo que permite el signo más esquemático— que apreciar sus detalles en su materialidad casi sensual que sólo existía por la virtud de una iluminación y el acabado de los colores. Todavía hoy, cuando la publicidad quiere hacernos literalmente «salivar», recurre a los ilustres modelos de bodegón cuyas virtudes quedan ambiguas, por cierto: los bodegones publicitarios nos dan a veces ganas de probar un queso tan meloso o unas tostadas tan crujientes, ¿es porque restituyen las condiciones de la percepción directa, o porque los bodegones publicitarios nos dan a veces ganas de probarlos? ¿Quién, de la naturaleza o de la cultura, está hablando?

El retrato, tratado aparentemente del mismo modo, pero con otras finalidades, se esforzaba también en poner en evidencia las fuentes de luz, aunque tuviera que hacer trampa sutilmente para expresar mejor el estado interior, dato misterioso, asunto de convención, por definición. Convención además trasladada a la percepción directa: la interpretación de las miradas de animales —la mirada vidriosa del perro que expresaría la fidelidad— dice mucho sobre nuestra capacidad de fabular.

Con la aparición de la fotografía, el retrato ha sido esencialmente realizado en estudio. Ahí se puede realizar a gusto, de antemano y con minucia, la iluminación que dará el modelo definitivo del retrato. Pero con este importante matiz: retoques posteriores siempre son posibles y frecuentemente practicados.

La señora que se mira al espejo con gesto teatral es la señorita Madeleine Dolley, actriz del Palais-Royal, presentando un vestido firmado por Paquin, vestido que llevaba en *Le Petit Café,* obra en 3 actos de Tristan Bernard. La foto, firmada ostensiblemente por Henri Manuel, ha aparecido en *Comoedia illustré* del primero de noviembre de 1911. El decorado, en «trompe-l'oeil» —apenas—, es un lienzo pintado para siempre y provisto de sombras y luces. La actriz, en cambio, iluminada por la izquierda, presenta un rostro disimétrico dentro del respeto de las convenciones estéticas del momento, puesto que está inundado por una ligera sombra en su mitad izquierda. Según toda lógica, el pecho está iluminado, mientras que la parte que va de la axila izquierda a la cadera queda en penumbra. Por fin, los pliegues del vestido

[1] Leonardo de Vinci, *Carnets,* París, Bibliotheque mondiale, 1953.

diosestinta.blogspot.com

están puestos en evidencia mediante unas colgaduras, que respeta tanto el dominio general de la luz como toda una tradición pictural anterior a la fotografía. Es de notar que la parte no expuesta a la fuente principal de luz queda, en cambio, sometida a una luz difusa.

Esta verosimilitud cartesiana, este prejuicio en moldear mediante la luz un retrato que, recordémoslo, es más el de un vestido que el de una dama, es, en última instancia, el resultado de un género que, encontrándose en el extremo opuesto de la miniatura india, no deja de recurrir a convenciones tan arbitrarias (¿por qué iluminar más bien por la izquierda que por la derecha cuando el gesto y la pose son ostensiblemente teatrales?). En ambos casos al menos (y es lo único que tienen en común), el personaje está disociado del decorado, autonomía aceptable en el marco de las costumbres bien enraizadas de toda una sociedad que no distingue sus imágenes de otras prácticas.

En el mismo número de *Comoedia illustré,* la señorita Napierkowska de la Ópera Cómica presenta un modelo de las célebres pieles Revillo hermanos. Decorado: un parque con un estanque, en un «flou» vaporoso debido quizás a la lejanía, quizás a la bruma, intercambiable en todo caso como el decorado nocturno de las Suklabhisarika. Personaje iluminado por la izquierda, dominante masiva en las fotos de moda de la época, con, además, algunas fuentes anejas, para que el sombrero no coma el ovalado perfecto del rostro. Sistema cerrado, convencional, como el de Buda, de las jóvenes indias en cita nocturna, de los campesinos chinos mostrando la dureza del antiguo régimen, pero además provisto de un indicio de validez mediante una recreación simulada de las condiciones físicas de la percepción directa, de los que los sistemas orientales, ni cartesianos, ni físicos, tienen necesidad alguna.

La imagen occidental: un sistema cerrado, convencional que simula el mundo.

CAPÍTULO V

Recapitulativo: la imagen, espacio autónomo

Códigos perspectivos, códigos de semejanza, códigos de modelado rigen el paso del espacio percibido al espacio representado.—La imagen tiene su propia organización.—El realismo supone la observación de códigos y descansa en último análisis sobre la noción de verosimilitud.—Se tolera más la renovación de los temas que la violación de los códigos.—No se exige de todas las técnicas el mismo grado de fidelidad a las convenciones.

En los cuatro capítulos anteriores, hemos intentado situar la doble relación que mantiene la imagen con el espacio.

El espacio percibido, en tanto que objeto de representación, ha sido llamado «campo». Pertenece a la esfera del referente, de lo real o más bien de lo que de él sabemos. Se caracteriza como mínimo por tres elementos que la imagen puede restituirle más o menos mediante el recurso a engaños. Cuando aceptamos ver en una fotografía en color o en un cuadro una reproducción exacta de la realidad, sabemos al mismo tiempo que la imagen no es la realidad, luego que sólo puede funcionar sobre sustitutos (de momento, la ilusión perfecta es del terreno de la ciencia-ficción). Los tres elementos que nos parecen mínimos son: la profundidad, que restituye los códigos perspectivos (capítulo II); la compacidad (no hay «blancos» en la naturaleza) que conduce a profundizar a su máximo de definición los códigos de semejanza, o de mimetismo; el trabajo de la luz, del que da cuenta el reparto

diosestinta.blogspot.com

Las ambiguas relaciones entre imagen y realidad ponen de manifiesto que «todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza». Culturalmente codificadas, desvelan tanto un sistema de representación como un objeto exterior.

En estas veinte lecciones se estudia la imagen como representación sometida a determinaciones culturales e históricas, pero también la imagen como signo que pasa de lo emblemático a lo semiótico; y todo ello a partir de unos presupuestos que van desde la lingüística al psicoanálisis, pasando por la crítica de arte.

Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido



Signo e Imagen

CÁTEDRA

0191003


ISBN 978-84-376-0611-8 00003

diosestinta.blogspot.com